

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti
Katedra za rusku književnost

Diplomski rad

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ТВОРЧЕСТВЕ Н. В. ГОГОЛЯ

Studentica: Palmira Krleža

Mentor: dr. sc. Jasmina Vojvodić, izv. prof.

ak. god.: 2015./2016.

U Zagrebu 9. kolovoza 2016.

University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences
Department of East Slavic languages and literatures
Chair of Russian literature

Graduate thesis

THE VISUAL ARTS IN THE WORKS OF N. V. GOGOL

Student: Palmira Krleža

Mentor: Jasmina Vojvodić, Ph. D., Associate Professor

Academic Year.: 2015./2016.

Zagreb, 9th August 2016.

Содержание

1. Введение	5
2. Гоголь как критик	6
2.1. Отношение Гоголя к искусству в статье <i>Скульптура, живопись, музыка</i>	7
2.2. Критика картины <i>Последний день Помпеи</i>	9
2.3. Взгляды Гоголя на искусство в статье <i>Исторический живописец Иванов</i>	12
3. Творческие взаимоотношения Гоголя и современных ему художников	15
3.1. Гоголь и Венецианов	15
3.2. Гоголь и Иванов	18
4. Художники в повестях Гоголя	22
4.1. Пескарёв в <i>Невском проспекте</i>	22
4.2. Чартков в <i>Портрете</i>	25
4.3. Кузнец Вакула в <i>Ночи перед Рождеством</i>	29
5. Лубочное искусство в произведениях Гоголя	31
6. Визуальность в творчестве Гоголя	37
7. Заключение	41
8. Иллюстрации	43
9. Литература	50
Sažetak	53
Kratki životopis	54

1. Введение

В данной работе анализируется интерес Гоголя к изобразительному искусству. В первой части речь идёт о статьях Гоголя, в которых он выражает свои взгляды на искусство своего времени и критически относится к художественным явлениям в русской культуре, например, формированию русской романтической живописи. Это статьи *Скульптура, живопись, музыка* и *Последний день Помпеи* из сборника *Арабески* (1835) и *Исторический живописец Иванов* из сборника *Выбранные места из переписки с друзьями* (1847). Этот материал является довольно интересным, потому что из него вычитаются не только собственные эстетические взгляды Гоголя и его отношение к тогдашнему искусству, но и вообще уровень его знания об этой теме. Во второй части исследуются творческие взаимоотношения Гоголя и современных ему художников А. Г. Венецианова и А. А. Иванова, которые повлияли на мировоззрения Гоголя об искусстве. В третьей части речь идёт о художниках, которых изобразил сам Гоголь: о Пискарёве в *Невском проспекте*, Чарткове в *Портрете* и кузнеце Вакуле в *Ночи перед Рождеством*. Выясняются связи между изображениями гоголевских художников с собственными эстетическими взглядами Гоголя. В четвёртой части речь идёт о лубочном искусстве и каким образом оно повлияло на творчество Гоголя. В последней, пятой части данной работы выясняется поэтика Гоголя как типично визуальная и приемлемая для сценической обработки.

2. Гоголь как критик

Н. В. Гоголь нам менее известен как критик, но, всё-таки, его комментарии к искусству его времени являются довольно интересными. Интересные тоже и его взгляды на преподавание географии и истории, потому что он предлагает оформление одной единственной науки о человеческом обществе, которая объединяла бы эти две науки. Его взгляды на развитие архитектуры, живописи и скульптуры являются полезными для исследования, не только для лучшего понимания самого автора, но и общих характеристик вкуса первой половины 19 века.

В данной работе проанализируются три статьи Гоголя, касающиеся изобразительного искусства – это *Скульптура, живопись, музыка* и *Последний день Помпеи* из сборника *Арабески* и *Исторический живописец Иванов* из сборника *Выбранные места из переписки с друзьями*.

В сборник *Арабески*, который был опубликован в 1835 году, кроме художественных произведений *Невский проспект*, *Портрет*, *Записки сумасшедшего*, *Пленник (Кровавый бандурист)*, *Глава из исторического романа* вошло 13 статей по вопросам литературы, эстетики, архитектуры, искусства, истории и т. д. Они не были выделены в специальный раздел и перемежались с художественными произведениями (Манн 1986: 477). Манн объясняет, что такое расположение объяснялось не только самим названием «арабески», которые определяют «сумбур, смесь всего, кашу», но соответствовало характерному для романтизма убеждению в родственной близости науки и искусства, научной и художественной мысли (Манн 1986: 477). Критика холодно встретила статьи из *Арабесок* при их первой публикации, особенно отрицательным было отношение Белинского (Белинский, цит. по Котов, Поляков 1953: 5-66). В дальнейшем Белинский изменил своё мнение (Манн 1986: 209).

Книга *Выбранные места из переписки с друзьями* опубликована в 1847 году. Сам Гоголь пишет о её содержании: «Я как рассмотрел все то, что писал разным лицам в последнее время, особенно нуждавшимся и требовавшим от меня душевной помощи, вижу, что из этого может составить книга, полезная людям, страдающим на разных поприщах ...» (Гоголь цит. по там же: 499). Уже написанные письма были отрецензированы Гоголем и он также написал ряд глав, стилизуя их под эпистолярный жанр. Книга подверглась строгой цензуре, пять статей-писем было снято и во многих других были измененные места, содержащие критику злоупотреблений, беззакония и

коррупции (Манн 1986: 499). Лишь через пятнадцать лет после смерти Гоголя издан полный текст *Выбранных мест*. Книга была подвергнута принципиальной критике Павлова, Белинского, которая явилась довольно суровой, но также и литераторов вроде Брандта и Розена, которые надсмехались над его неудачей (Белинский, цит. по Котов, Поляков 1953: 219-242, 500).

2.1. Отношение Гоголя к музыке, живописи и скульптуре в статье *Скульптура, живопись, музыка*

Карлинский выделяет статьи из *Арабесок* в две группы: первая относится к статьям, в которых Гоголь пишет о темах, которые он любит и понимает (например, литература, живопись, музыка), вторая относится к темам, в которых он разбирается только в рамках своей мечты (Karlinsky 1976: 105). Статьи первой группы несомненно являются критиками превосходной ценности.

В довольно короткой статье Гоголь сопоставляет три вида искусств: скульптуру, живопись и музыку. Он говорит о них как о сестрах: «три чудные сестры посланы им украсить и усладить мир: без них он бы был пустыня и без пения катился бы по своему пути» (Гоголь 1986: 19). Начиная с скульптуры, Гоголь говорит, что она прежде всего посетила землю. Очевидно, что Гоголь имеет в виду только классическую скульптуру: «Она – ясный призрак того светлого греческого мира, который ушел от нас в глубокое удаление веков, скрылся уже туманом и до которого достигает одна только мысль поэта» (там же). Гоголь подчёркивает красоту скульптуры, но, кажется, это является её единственным достоинством: «Белая, млечная, дышащая в прозрачном мраморе красотой, негой и сладострастием, она сохранила одну идею, одну мысль: красоту, гордую красоту человека» (там же). Гоголь объясняет дальше, что она «никогда не выражала долгого, глубокого чувства, она создавала только быстрые движения» (там же: 20). Он связывает простоту скульптуры с языческим «ясно образовавшимся миром», в котором она родилась и умерла вместе с ним. По мнению Гоголя, она отделяется от христианского мира как самая языческая вера: «Никогда возвышенные, стремительные мысли не могли улечься на её мраморной сладострастной наружности» (там же). Язычество, в статье Гоголя, относится к миру греко-римской древности, который, в отсутствии христианской веры, является мелким, без глубокого смысла, без одухотворенности и принадлежит только чувственному миру.

Следующая «сестра» – это живопись, которую, как и музыку, христианство развило и исторгнуло из границ чувственного мира. Живопись, в отличие от скульптуры, способна выразить небесные откровения. Живопись не является выражением жизни какой-нибудь нации, а выражением «всего того, что имеет таинственно-высокий мир христианский» (там же). Самое главное отличие живописи от скульптуры, по мнению Гоголя, что живопись не схватывает только одного быстрого мгновения, а она «длит это мгновение и продолжает жизнь за границы чувственного» (там же: 21). Он подчёркивает духовный аспект живописи и говорит, что она требует сочувствия, не наслаждения. Она соединяет чувственное с духовным через связь человека с природой. Живопись Гоголь связывает с христианством и поэтому её смысл гораздо глубже и значительнее мелкой и плотской скульптуры, чья красота является только поверхностной. Живопись характеризует не только просто визуальность и осязание, а и способность выразить чувства.

Последняя «сестра» – это музыка, которую Гоголь считает стремительнее обеих своих сестёр. Музыка является выше всех остальных видов искусства, потому что она трогает прямо душу человека: «Она уже не наслаждается, она не сострадает – она сама превращается в страдание» (Гоголь 1986: 21). Музыка – это принадлежность нового мира, когда «наступает на нас и давит вся дробь прихотей и наслаждений, над выдумками, которых ломает голову наш XIX век» (там же: 2). Гоголь считает, что музыка подарок от Бога, чтобы людей «юного и дряхлого» 19 века обратила к Нему [...]. Гоголь заканчивает статью следующим предложением: «Но если и музыка нас оставит, что будет тогда с нами?» (там же). Он считает музыку превосходнее остальных видов искусства и толкует, что она больше всего отвечает потребностям 19 века. Музыка, как и живопись, трогает человека прямо за душу, связывается с чувствительным миром, но больше чем живопись она способна проникнуть в глубину человеческой души и вызвать в ней самые горячие чувства.

Название статьи повторяет название ранней работы Веневитинова и это совпадение не является случайным, как утверждает Манн: сопоставление трёх видов искусств, в виде богинь – сестёр, является популярной темой эстетических размышлений того времени (Манн 1986: 479). И Гоголь и Веневитинов связывают каждый из видов с определённым историческим периодом (скульптура – античность, живопись и музыка – христианство). Музыка является наиболее современным видом искусства, «отвечающим потребностям сегодняшнего дня» (там же). Гоголь даже подчёркивает

моральную функцию искусства, при которой музыка «приводит к угрызениям совести и моральному очищению» (там же). В эпохе романтизма идеи просветительства, которые характеризует стремление к логической мысли, эмпиризму и рационализму стали исчезать (Janson 2008: 824). Вместо холодной логики просветительства, в романтизме особое значение придавалось субъективным чувствам человека, культу индивидуальности и гениальности. В этом смысле, природа стала любимым прибежищем гениального художника, место очаровательной красоты и мистической силы, но самое главное, что природа стала местом, где можно узнать Бога. Поворот от холодного рационализма к религии виден и в статье Гоголя, где он считает христианскую веру главным импульсом к созданию настоящего искусства, способного побудить в человеке самые скрытые чувства. Гоголь связывает скульптуру с античным миром, который, хотя был идеализирован в эпохе классицизма, в статье считается наименее ценным, из-за отсутствия в нём «настоящей», христианской веры. Античный, языческий мир связывается с плотностью, с мелкими чувствами, в нём отсутствует настоящая духовность, душевная глубина. Эмпирический мир просветительства, с которым связывается классицистическое искусство, недостаточен в своем неглубоком выражении чувств, и уступает место идеям романтизма.

2.2. Критика картины *Последний день Помпеи*

Гоголь пишет статью под впечатлением картины Карла Павловича Брюллова привезённой в Петербург в конце лета 1834 и помещённой в Академию художеств (Картина 1). Картина написана в 1833 году и, прежде чем в России, была выставлена в Милано и Париже, где получила большой успех – была награждена первой золотой медалью (Голдовский 1999: 10). В русских академических кругах реакции на картину были сдержанными, из-за разрушения Брюлловым академических канонов. Даже профессор Брюллова, Андрей И. Иванов (отец известного Александра), критиковал «невыстроенность композиции» (там же: 12). На картине изображается момент извержения вулкана Везувия в 79 году, совсем разрушившего город Помпеи. Главная цель Брюллова была изобразить трагедию гибнущего народа – обитатели города «рвутся к спасению или безвольно покоряются судьбе» (там же). В картине соединяются принципы академического искусства с романтической конфликтностью характеристик, «пророчески предугадав пути дальнейшего развития русской живописи» (там же).

Гоголь называет картину одним из ярких явлений XIX века. Начинает с некоторых общих взглядов на живопись своего времени, утверждая, что она до того являлась полунетаргической, без колоссальных произведений: «замечу только, что если конец XVIII столетия и начало XIX века ничего не произвели колоссального в живописи, то зато они много разработали его части» (Гоголь 1986: 108). Каждая из этих частей является развитой намного глубже, чем в прежние времена. Живопись раздробилась на низшие, по Гоголю, ступени: гравировка, литография и т. д. Особенно разработанным является колорит, который представляет «великий шаг в знании природы, но сильнее всего постигнуто освещение, которое придаёт единство всем нашим творениям» (там же). Гоголь говорит, что 19 век является веком эффектов, хотя эти эффекты уже стали надоедать. Он повторяет мысль, которую он слышал от кого-то, но не упоминает от кого, что в 19 веке невозможно появление всемирного гения и считает, что эта мысль является неточной. Напротив, Гоголь пишет, что, «никогда полет гения не будет так ярок, как в нынешние времена; никогда не были для него так хорошо приготовлены материалы, как в XIX веке» (там же: 110). Гоголь и раньше подтверждал, что живопись его времени не является достаточно «колоссальной», но не объясняет какие произведения и какой эпохи он считает достаточно колоссальными. Если, по его мнению, период конца XVIII столетия и начала XIX века не является достаточно значительным в искусстве, может быть он имел в виду монументальные произведения эпохи Возрождения или даже барокко. С нашей точки зрения, суд Гоголя о недостатке колоссальных произведений в искусстве его времени является слишком жёстким: художники как Жак-Луи Давид (Jacques-Louis David), Франсиско Гойя (Francisco Goya), Уильям Блейк (William Blake), Жан Огюст Доминик Энгр (Jean Auguste Dominique Ingre), Теодор Жерико (Théodore Géricault), Антонио Канова (Antonio Canova) и многие другие создали монументальные произведения искусства, которые сегодня по праву считаются шедеврами.

Объяснив свои мнения о ситуации в искусстве своего времени, Гоголь переходит на толкование самой картины. Он не изъясняет содержание картины и не объясняет изображенные события. Гоголь в прекрасной манере описывает чувства, которые побуждает в нём эта картина. Он считает произведение Брюллова полным, всемирным созданием, в котором «всё заключилось» и, который принадлежит вкусу 19 века (там же: 110). Всю картину объединяет молния, которую Брюллов «бросил целым потоком» и, которая выказывает всё, «чтобы ни один предмет не укрылся от зрителя» (там же).

При этом целую группу людей Брюллов выказывает выразившую «тысячи разных чувств» с гармонией и смелостью «как только могло это возникнуть в голове гения всеобщего» (там же: 111). Гоголь хвалит пластику Брюллова, считает её лучше, чем у Микеланджело, фигуры у которого вмещают в себе «дикий ужас, наводящий содрогание» (там же). Он сравнивает его также с Рафаэлем, у которого чувства являются небесно-недостижимыми и тонкими. Брюллов, по мнению Гоголя, умеет показать красоту человека «при всем ужасе своего положения» (там же). Роскошь и красоту фигур Брюллова Гоголь сравнивает с скульптурой, которая, как будто перешла в живопись. В манере Брюллова Гоголь выделяет прозрачность и свет, который у Брюллова кажется нежным, фосфорическим, в то время как колорит является ярким. Главный признак Брюллова, как считает Гоголь, его многосторонность и обширность гения, он все предметы изображает с одинаковым вниманием, нет второстепенного в его картине, как есть у многих известных живописцев, например, у Рафаэля. Гоголь заканчивает мысль, что гений Брюллова развился благодаря помощи в виде разработки 19 веком маленьких частей живописи (литография, гравировка) и, что может быть, Брюллов не получил бы такого колоссального стремления, если бы явился раньше. Он даже сравнивает эту картину с оперой, потому что в ней существует соединение «тройственного мира искусств: живописи, поэзии и музыки» (там же: 114).

Гоголь сравнивает гениальность Брюллова даже и с великанами Рафаэлем и Микеланджело и в некоторых аспектах считает его большим гением. В этом смысле Гоголь является слишком субъективным, даже и патристическим критиком. Всё-таки, его анализ картины является замечательным: он прекрасно пользуется искусствоведческими терминами, но больше всего у него есть способность увидеть и толковать ключевые элементы картины, которой позавидовал бы ему каждый искусствовед. Гоголь в своём анализе начинает с общего, узнает молнию как главный элемент, связывающий композицию всей картины и анализирует каким образом остальные фигуры помещены по отношению к ней. Он даже узнает сопоставление света и тени как один из главных создателей эффекта на картине. Гоголь наряду с указанным подчёркивает пластичность фигур как один из самых ярких элементов картины. Отлично анализирует эмоции, которые она побуждает и хвалит способность Брюллова перенести такой трагический момент, каким является гибель народа Помпеи, на полотно. Интересно, что Гоголь сравнивает манеру Брюллова с манерой Рафаэля и Микеланджело, но не с манерой его современников, которые по стилю и

художественным методам являются ближе ему. Можно предположить, что Гоголь нарочно хотел приклонить Брюллова к гигантам мировой живописи. Как видно из этого сравнения, Гоголь предпочитает искусство эпохи Возрождения позднейшим эпохам. Во всяком случае, Гоголь в этой статье показал, что является образованным критиком и искусствоведам.

Картина произвела сильнейшее впечатление и на современников Гоголя, потому что Гоголь в своем анализе сделал самые передовые выводы: о принципах построения, группировке фигур, характере действия в произведениях искусства 19 века (Манн 1986: 491). Манн даже связывает поэтику произведений Гоголя (например, *Ревизора*) с описанием этих принципов. Превосходство статьи Гоголя признаёт и Боткин в своей работе *Выставка в Академии художеств в 1842 году*, который считает, что Гоголь пишет о «так называемом застое искусства» и, что его статья «как кажется, многими не оценённая по достоинству» (Боткин в Манн 1986: 491). Машковцев даже утверждает, что в этой статье Гоголь прекрасно словами передаёт сложнейшие живописные впечатления и, что его слова «по образности и по глубине проникновения» нельзя сравнить с уровнем тогдашней художественной критики (Машковцев 1955: 6). Кроме Гоголя, о картине писали и Лермонтов, Кольцов, Баратынский, Жуковский и Белинский.

2.3. Взгляды Гоголя на искусство в статье *Исторический живописец Иванов*

Статья Гоголя написана в форме письма адресованного графу М. Ю. Вельгорскому, музыкальному деятелю и меценату. Гоголь просит помощи для художника Александра Андреевича Иванова, который находился в весьма стесненном материальном положении. Письмо написано вероятно в марте 1846 года (Манн 1986: 516). Гоголь познакомился с Ивановым в период своего нахождения в Риме и их быстро связала глубокая дружба. О дружбе Гоголя и Иванова пойдёт речь ниже.

Иванов жил в Риме с 1830 года и работал над картиной *Явление Мессии*. Когда Академия художеств отказалась ходатайствовать о назначении Иванову денежного содержания, Гоголь помог с настоящим письмом (там же). Хотя Гоголь пишет к графу Вельгорскому, он в действительности обращается ко всему русскому обществу, «особенно к тем людям, от которых зависело материальное положение художника» (Алпатов, цит. по там же: 517). К счастью, письмо-статья Гоголя нашла отклик и Иванову была оказана денежная помощь (там же).

Гоголь начинает свою статью драматическим выведением, что работа Иванова над картиной *Явление Мессии* остановилась, потому что у художника вообще не было средств на жизнь. Гоголь был уверен в благородность русских художников и надеялся, что они готовы были бы с ним поделиться своими собственными деньгами, если знали бы о неприятном положении Иванова. Гоголь хвалит скромность Иванова и пишет, что Иванов «никому не помеха», ему деньги нужны только для основных жизненных потребностей (Гоголь 1986: 282). Предмет картины, является, по мнению Гоголя, одним из труднейших для исполнения из евангельских мест – это первое появление Христа народу в пустыне на берегу Иордана. Гоголь даже объясняет, что «художник может изобразить только то, что он почувствовал и о чём в голове его составила уже полная идея; иначе картина будет мертвая, академическая картина» (там же). Гоголь оправдывает и медлительность Иванова тем, что художник особенно много времени провёл исследуя еврейские лица, одежду, ландшафты, даже рискуя и собственным здоровьем. Иванов терпел и душевные страдания, когда попытался, безуспешно, ловить высокие душевные движения на лицах людей в молитве. Гоголь оправдывает медленность Иванова, говоря положительно о его ответственности и преданности работе. Он даже детально пишет о его методах, о тщательной подготовке к такому большому проекту, каким является картина *Явление Мессии*. По словам Гоголя, Иванов предался работе всем сердцем и Гоголь особенно подчёркивает духовный аспект его работы: религиозная тема требует и особой духовной подготовки. Иванов жил как монах и это Гоголь особенно ценит и хвалит, можно потому, что и у самого Гоголя были похоже жизненные привычки.

Гоголь критикует тех, которые укоряли Иванова из-за лени, и особенно тех, кто ему предлагал-работать малые картины, чтобы брать за них деньги. Художник, «которому труд его, по воле бога, обратился в его душевное дело», не может работать ни над чем другим и сравнивает труд его с верной женой, которая не полюбит никого другого, кроме своего мужа (там же). Он оправдывает то, что Иванов сам не ищет помощи тем, что он страдает душой и ему самому стыдно искать деньги по этой причине. Гоголь пишет, что и он сам испытал такие душевные страдания, когда ничего не мог работать для света и сильно испортил собственное здоровье. Здесь видно, что Гоголь чувствует особую связь с Ивановым, в том смысле, что они оба являются художниками. Гоголь в немножко душераздирающем тоне пишет о особом положении художника – гения, который может работать только, когда чувствует вдохновение и его нельзя торопить.

Гоголь подразумевает, что он и Иванов принадлежат особому разряду людей, отражая здесь романтические идеи о культе индивидуальности и истинном гении. Даже и в подчёркивании духовного аспекта работы Иванова: его религиозности и преданности искусству до той меры, что он начал отказываться от основных жизненных потребностей, видны романтические идеи о превосходстве чувств над разумом.

Гоголь даже берёт на себя ответственность для судьбы Иванова, когда пишет, что он сам испробовал «почти то же состояние» (там же: 288). Он уверяет читателей, что деньги не пропадут даром, потому что картина уже является довольно известной, «весь Рим начинает говорить гласно» и, что, когда будет окончена, и беднейший двор в Европе заплатит за неё большие деньги (там же). Гоголь предлагает, что награды должны давать тем художникам, которые «отдались своему делу, как монахи монастырю» и, что Иванов мог бы сам разделить определённую сумму «истинным труженикам искусства», если они ведут жизнь «истинно монашескую» (там же). Гоголь заканчивает мыслью, что эти материальные средства не должны быть высокими, потому что «нищенство есть блаженство, которого ещё не раскусил свет» (там же). В этой части проявляется гоголевский идеал художника – монаха, который практически отрицает собственное тело и занят только своей работой, которая является настоящим путём к духовному осознанию. Нужда в деньгах немножко противоположна такому идеалу, но Гоголь решает эту проблему предложением, чтобы художники получали деньги только на основных жизненных потребностей. Жажда материальных благ запрещена гоголевскому художнику – монаху.

Очень интересным является тот факт, что Иванову не понравилось как о нём пишет Гоголь в своей статье (Манн 1986: 517). Иванову не понравилось замечание Гоголя, что Иванов ведёт монашескую жизнь, он не хотел понять этот эпитет в смысле его самоотверженности. В одном из писем к С. П. Апраксиной Иванов пишет: «Жаль, что в записке выдает мне чувства свои Николай Васильевич. Он как-то все не может примириться с мыслью, что художник так же, в свою очередь, может быть, как и он <нрзб.> человеком.» (Некрасова, цит. по: Карпов, Виролайнен 1988: 441). Иванов в своём письме с критической стороны рассматривает свой портрет идеального художника и сам признает, что он – человек. Комментарий Иванова нам интересен, потому что показывает до какой степени Гоголь идеализирует образ художника, делая из него почти мифологическое существо, отвечающее романтическим представлениям о индивидуальном гении.

3. Творческие взаимоотношения Гоголя и современных ему художников

В своей книге *Гоголь в кругу художников* Машковцев анализирует произведения Гоголя, касающиеся живописи, и произведения художников, которые являлись близкими ему по своим художественным взглядам – это А. Г. Венецианов и А. А. Иванов.

Книга Машковцева является очень важным источником потому, что автор первый анализирует связь Гоголя и Венецианова, которая не привлекала внимания других исследователей. К тому, подробно анализирует широко известную дружбу Гоголя и Иванова. Автор учитывает не только их переписку и статью Гоголя *Исторический живописец Иванов*, но и те художественные произведения, которые были созданы в годы их знакомства.

Существует немало доказательств, что Гоголь был знаком с миром художников (Машковцев 1955: 9). Мало известно и то, что Гоголь любил рисовать, хотя неопытно, и занимался по вечерам в Академии художеств, даже с Жуковским рисовал акварелью виды Рима (там же). Машковцев предполагает, что поворотный пункт, который обратил внимание Гоголя к искусству и художникам была выставка в залах Академии художеств, осенью 1833 года. Там находилась картина Зеленцова, ученика Венецианова, изображавшая мастерскую живописца Басина со стариком натурщиком, хозяином мастерской и гостями. На стенах мастерской были увешаны пейзажи Басина, право од стены стояла большая статуя Психеи (вероятно отливка скульптуры Торвальдсена). Как замечает Машковцев: «тема Психеи, характерная для академического искусства, вошла в композицию гоголевской повести *Портрет*» (там же).

3.1. Гоголь и Венецианов

Искусство Венецианова является «настоящим торжеством реализма», которого до появления этого художника и развития его метода, в русской живописи не было (там же: 23). Венецианов начал писать портреты и стремился расширить пределы портретной живописи, хотя изобразить людей в органической связи с природой и между собой. Он быстро обернулся к жанровой живописи, точнее, он хотел сформировать жанровую живопись вдохновлённую русским народным бытом (там же). Поэтому он пытался изучать реалистически изображать пространство и копировал картины, хранящиеся в Эрмитаже. Картина Гране, выставлена в Эрмитаже в 1821 году,

послужила открытием нового метода в его творчестве, его поразило точное изображение предметов, изображающее самую натуру. Венецианов отказался тогда от всех правил, выученных до тех пор и писал картины как в природе, «без примеси манеры какого-нибудь художника, [...] но просто как бы сказать, à la Натура» (там же: 21). Венецианову не удалось ввести свой метод в Академию и поэтому он учреждает свою собственную школу, где учеников учил передать реальные предметы средствами живописи, очень часто изображая внутренности жилищ. Конфликт Венецианова с Академией был первым конфликтом реализма с принципами академической живописи (там же: 24).

Гоголь вероятно познакомился с Венециановым около 1830 года, через художника Мокрицкого. Венецианов дважды упоминает *Вечера на хуторе близ Диканьки* в своих письмах, причиной его интереса, могуче, была народная тематика, близкая Венецианову (там же: 17). Когда Гоголь приехал в Петербург, венециановская школа была ещё в полном расцвете. По мнению Машковцева, знакомство с Венециановым и Мокрицким было важно для изучения Гоголем быта художников, чтобы мог «позднее показать со всей глубиной настоящий и ложный путь художника в персонажах *Портрета* и *Невского проспекта*» (там же). Гоголь сам произносит мнение, близкое венециановскому методу, что довольно для замечательного автора то, если он умеет описать живописно свою квартиру (Анненков, цит. по Машковцев 1955: 25). Эта важность интерьера как методической ступени и художественного произведения характерна как для Гоголя, так и для Венецианова (Машковцев 1955: 26). Особенно близкие сходства между двумя артистами Машковцев обнаруживает в описаниях интерьеров в *Портрете* и *Старосветских помещиках*: «Стулья в комнате были деревянные, массивные, какими обыкновенно отличается старина; они были все с высокими выточенными спинками в натуральном виде, без всякого лака и краски» (Гоголь 1965: 23). Интерьеры венециановской школы представляют собой содержательные документы русского народного быта 20-40-х годов, но ещё более важны и как представления правды как главного принципа искусства (Машковцев 1955: 28).

Хотя Венецианов уже не занимался портретной живописью, когда познакомился с Гоголем, он несколько раз отступал от своего решения, результат чего есть и литографированный портрет Гоголя (Картина 2), сделан в 1834 году, который является единственным сделанным с натуры литографированным портретом работы

Венецианова (там же: 29). Машковцев предполагает, что Гоголь хотел приложить свой портрет к *Арабескам*, но это не случилось, наверно потому, что это увеличило бы стоимость книги и, что Гоголь можно был недоволен портретом. Машковцев добавляет, что, вероятнее всего, Гоголь не хотел приложить свой портрет в сборник, где напечатана повесть *Портрет*. Ценность портрета Венецианова и в том, что это единственное достоверное изображение молодого Гоголя «одетого по моде, щеголеватого, веселого и даже не без лукавства» (там же: 31). Как свидетельствует Анненков, уже в 1836 году произошла перемена в его характере, которая отразилась и на его внешности.

Существовали две редакции *Портрета*, петербургская и римская, которые, что касается художников и искусства в целом, отличаются друг от друга. Венециановские идеи и мотивы вполне выступают во второй редакции (там же: 43). Гоголь достаточно подробно познакомился с идеями Венецианова уже когда повесть *Портрет* печаталась и решил эту повесть переработать, чтобы включить в неё венециановские принципы (там же). «Новый» *Портрет* был напечатан в 1842 году. Машковцев объясняет, что Гоголь устранил эсхатологический и ослабил фантастический элемент повести, точнее, Гоголь усилил элемент реального. Фигура ростовщика перешла от олицетворения зла в воплощение зловещего могущества денег. Во второй редакции сведения о живописи более конкретны, терминология более профессиональна, к тому, сама идея повести «тесно связанная с происходившим в то время становлением реалистического искусства», что указывает, что советником Гоголя мог быть только художник, именно Венецианов (там же: 46).

Правдивость искусства является обязательностью художника, точно как и бескорыстность, потому что «где наличествует корысть просачивается ложь, уничтожающая правду – основу искусства» (там же). Эту идею подчёркивает и предупреждение старого профессора Чарткову: «Смотри, чтоб из тебя не вышел модный живописец. У тебя и теперь уже что-то начинают слишком бойко кричать краски.[...]Терпи. Обдумывай всякую работу, брось щегольство- пусть их набирают другие деньги. Твое от тебя не уйдет» (Гоголь 1959: 102). Интересную деталь из историко-художественного быта того времени Машковцев заметил в словах профессора: «[...] смотри, как раз попадёшь в английский род» (там же). Машковцев говорит, что эти слова вероятно относятся к скандалу произошедшему в 1827 году, когда самым популярным портретистом в Петербурге стал английский живописец Джордж

Доу. Он писал очень быстро и угождал заказчикам, но быстро показалось, что эксплуатировал своих помощников, заставлял их делать копии, на которых сам подписывался, даже его алчность подвигла его и на другие мошенничества. Богатая заказчица в *Портрете* упоминает имя популярного портретиста Ноля, совпадение, кроме в фамилии, обнаруживается и в указании на возраст Lise, совпадающий с годами пребывания Доу в России: «Мсьё Ноль. Ах, какой талант! Он написал с неё портрет, когда ей было только 12 лет» (Гоголь 1959: 123).

3.2. Гоголь и Иванов

Точная дата знакомства Гоголя и Иванова неизвестна (Машковцев 1955: 89). Гоголь приехал в Рим в апреле 1837 года и в первые месяцы своего пребывания там вошел в круг общения, в котором был и Иванов. Гоголь вероятно, с начала их знакомства, стал постоянным советником Иванова, который в это время работал над картиной *Явление Мессии* (Картина 3) (там же). Они в короткое время стали очень близкими, Машковцев добавляет интересную деталь, что в 1843 году, когда умерла мать Иванова, Гоголь взял на себя сообщение Иванову этой новости. Когда Гоголь находился вне Италии, между двумя друзьями шла детальная переписка.

Иванов поразил Гоголя преданностью своему труду, бескорыстием и нищенской обстановкой жизни и отвечал идеалу художника, «представляющемуся Гоголю ещё в Петербурге» (там же: 91). У Иванова был сложен творческий метод: он в процессе работы над эскизами устанавливал, кроме места каждого персонажа картины и его характер, отыскивал подобие этого характера в природе и вообще сочетал изучение живой природы с опытом мирового искусства – античной скульптуры и живописи великих мастеров Возрождения. Об оригинальности и обоснованности его суждений свидетельствуют его *Путевые записки*, которые он вёл во время путешествия по севере Италии. Особенно важным Иванов считал изучение венецианских колористов, по этой причине и посетив Венецию в 1834 году, и непосредственное изучение пейзажа, искав в пустынных окрестностях Рима пейзажи подобные палестинскими.

Свидетельство прямого участия Гоголя над картиной *Явление Мессии* есть включение фигуры раба в картину. Боткин пишет в своей вступительной статье к письмам Иванова, что Гоголь постоянно советовал Иванову перенести в картину фигуру раба с клеймом, хотя Иванов сначала отказывался (Боткин, цит. по Машковцев 1955: 98.) Иванов введя фигуру раба в картину затронул в важную социально-

историческую тему, Машковцев предполагает, что мысль Гоголя и Иванова касалась проблематики русских крепостных. В окончательных эскизах картины и в самой картине фигура раба приобрела центральное значение, хотя идея о включении его довольно поздно появляется (там же). Интересным является факт, о котором свидетельствует Машковцев, что на одном из ранних рисунков раба он изображен с головой Гоголя, инициатива, которая вероятно произошла от самого писателя, но он от её отказался, вероятно потому, что это нарушило бы монолитность картины.

Гоголь тоже повлиял на обращение Иванова к жанровым темам после 1838 года (там же: 102). Иванов развивался путём академического искусства и его взгляды на портретную и жанровую живописи являлись очень отрицательными. Иванов считал, что жанровые темы оскорбляют возвышенное искусство живописи и, что в таком искусстве нет возможности выразить высокие идеи. Тем не менее он считал, что, «занимаясь портретом, художник неизбежно сойдёт с пути честного служения правде, вынужден будет угождать заказчику, и ложь отравит его искусство» (там же: 103). В период с 1838 по 1839 год Иванов написал ряд жанровых акварелей, которые особенно понравились Обществу поощрения художников, комитет которого предложил ему сделать несколько таких акварелей для лотерей Общества, желая избавить себя от дальнейшей поддержки *Явления Мессии*. Иванов ответил решительным отказом. Машковцев предполагает, что импульс, толкнувший Иванова в область жанра, мог только быть Гоголь, «с его наблюдательностью и способностью претворять виденное в художественные образы» (там же). Машковцев объясняет, что и черты юмора, которые наблюдаются в жанровых акварелях Иванова, ранее были совсем чужие художнику. Иванов в письме отцу в 1841 году пишет, что, окружающий мир для него представляет «запасный магазин» мотивов и сюжетов и в этом письме упоминает Гоголя и его способность изучать и наблюдать человеческие чувства (там же: 117). Именно в этом сопоставлении собственной работы с достоинствами Гоголя Машковцев видит «творческую близость и даже совместную работу над сюжетами» (там же). Из дневника друга Иванова, Чижова, нам известно, что в 1842 году, Гоголь имел последнее слово при выборе сюжета для картины, которую Иванов планировал подарить великой княгине Марии Николаевне. Иванов даже вероятно, как предполагает Машковцев, включил портрет Гоголя в акварель *Октябрьский праздник в Риме у Понте Молле* (1842) (Картина 4), в фигуре из группы молодых людей, одетой в цилиндр и европейский сюртук. У него характерны «гоголевский овал лица, маленький рот и

гоголевский нос» (там же). Это очевидно случилось с согласия писателя, потому что Гоголь легко мог бы узнать на акварели. Как заключает Машковцев, Гоголю, заинтересовав Иванова для понимания жизни толпы, принадлежит «великая заслуга совлечения Иванова с бесплодных высот академизма» (там же: 131).

В 1841 году Иванов написал портрет Гоголя (Картина 5), который нам известен в двух экземплярах: один принадлежал поэту В. А. Жуковскому и этот считается основным, оригиналом, в то время как второй принадлежал М. П. Погодину, и этот считается авторской репликой (сегодня находится в музее А. С. Пушкина). Зная отношение Иванова к портретной живописи, эти портреты Гоголя являются драгоценными и свидетельствуют об интересном эпизоде в дружбе Гоголя с Ивановым. Дело в том, что в 1834 году, портрет, принадлежавший Погодину, был помещен в виде литографии в журнале *Москвитянин* и также один другой портрет Гоголя, написанный Мазером, в харьковский альманах *Молодик*. Гоголь очень рассердился, из-за публикации собственных портретов, и причина его гнева была в том, что эти портреты представляют собой этюды с натуры и изображают Гоголя в бытовой обстановке (там же: 75). Машковцев думает, что они служили как подготовки к неосуществлённому портрету. К тому, существуют эскизы Иванова, которые изображают Гоголя как раба и Гоголя как отца из группы «дрожащих», назначенных для картины *Явление Мессии*.

Образ «ближайшего к Христу», является третьим и окончательным вариантом включения изображения Гоголя в картину Иванова, и, как кажется, это был договор между двумя друзьями (Картина 6) (там же: 83). Фигура «ближайшего» вносит в картину «единственную, трагическую ноту» и носит самые драматические черты, в сравнении с остальными персонажами на картине (там же: 86). План изобразить такую важную фигуру с лицом Гоголя, как считает Машковцев, был сорван публикацией погодинского оригинала, потому что его присутствие между персонажами картины Иванова могло возбудит насмешки в лагере противников. Машковцев объясняет дальше, что Гоголь хотел в фигуре кающегося грешника выразить своё особенное душевное состояние. Погодинский портрет, где он изображён веселый, в домашнем быту, испортил его план как представить себя обществу. После того, Иванов и Гоголь, по предположению Машковцева, решили изменить лицо Гоголя почти до неузнаваемости, «чтобы только они двое знали эту новую тайну, чтобы и в этом новом облике Гоголь всё же был свидетелем *Явления Мессии*» (там же: 87). «Ближайший» изображён с поворотом головы и профильным положением. В сравнении с начальным

вариантом, известным нам из эскизов, из нового утратился вес трагизм и теперь «ближайший» создаёт впечатление страха, не «трагической безнадёжности» (там же). Фигура, всё-таки с гоголевскими чертами, является менее значительной и не выделяется среди фигур заднего плана.

4. Художники в повестях Гоголя

Повести Гоголя о художниках содержат в себе детали, которые подтверждают, что Гоголь знал быт художников, техническую сторону их профессии, но и суть самой живописи в 20-30-х годах 19 века в России. Гоголь изображает художников как «чрезвычайно типичных для своего времени», даже их деятельность, их отношение к труду, борьбу художественных мировоззрений (Машковцев 1955:8). Такие элементы не могли, как утверждает Машковцев, быть ниоткуда заимствованы Гоголем и являются результатами его собственных наблюдений, из-за его страстной заинтересованности в искусстве. Также важно подчеркнуть, что Гоголь параллельно работал над *Портретом* и *Невским проспектом*, так как черновые редакции обеих повестей находятся в одной тетради и тексты перебивают друг друга (там же: 14).

Гоголь прекрасно понимал художественную среду своего времени, следил за переменами в мире искусства и был знаком с известными художниками своего времени. В данной главе увидим как его знания повлияли на изображения художников в его собственных произведениях. Гоголь жил во время, когда становилась национальная реалистическая бытовая живопись – его повести о художниках являются «не только отражением жизни искусства той эпохи, но и значительным этапом в творческом развитии самого Гоголя» (там же).

4.1. Пискарь в *Невском проспекте*

В начале повести, Гоголь даёт своё видение художника в русском обществе. Он пишет, что художник в Петербурге довольно странное явление: «художник в земле снегов, художник в стране финнов, где всё мокро, гладко, ровно, бледно, серо, туманно» (Гоголь 1959: 17). Гоголь отмечает, что русские художники отличаются от итальянских именно своим темпераментом: «это большею частью добрый, кроткий народ, застенчивый, беспечный, любящий тихо свое искусство, пьющий чай с двумя приятелями своими в маленькой комнате, скромно толкующий о любимом предмете и, вовсе небрегающий об излишнем» (там же). Они проводят своё время в писании портретов какой-нибудь нищей старухи, рисуют перспективу своей комнаты, полной художественного вздора как гипсовых рук и ног, живописных станков и др. Видно, что здесь Гоголь имеет в виду художника венецианской школы, упоминая о писании портретов обычных людей и рисовании интерьеров. Гоголь хвалит трудолюбие русских художников и наслаждение, которое им приносит их работа и пишет, что их талант

лучше развился бы в Италии, чем на севере. Он подчеркивает их робость и скромность (они любят иногда пощеголять, но это кажется слишком резким), но и беззаботность при выборе одежды, из-за их креативного смущения. Они всё видят глазами художников, «он в одно и то же время видит и ваши черты, и черты какого-нибудь гипсового Геркулеса, стоящего в его комнате; или ему представляется его же собственная картина, которую он еще думает произвести» (там же). Гоголь представляет художника как совсем особое социальное явление (Машковцев 1955: 36). Машковцев сравнивает описание Гоголем быта петербургского художника с двумя картинами: «Семь часов вечера» Е. Ф. Крендовского (Картина 7) и «Мастерская художников братьев Г. Г. и Н. Г. Чернецовых» А. В. Тыранова, которые изображают время отдыха художников по вечерам, когда невозможно работать. Машковцев даже предполагает, что Гоголь видел эти картины. На обеих картинах изображены художники в интерьере, находятся в маленьких комнатах, в которых единственным источником света является одно окно. Детали, находящиеся в комнатах, свидетельствуют о профессии их обитателей: маленькие скульптуры каких-то античных героев находятся на полке, картины повешены на стенах, к тому в первом плане картины Тыранова палитра с кистью находится на столике. Смотря на картины Тыранова и Крендовского, нам легко себе представить место жительства художников Пискарева и Чарткова.

Пискарев представлял собой типичного петербургского художника: «К такому роду принадлежал описанный нами молодой человек, художник Пискарев, застенчивый, робкий, но в душе своей носивший искры чувства, готовые при удобном случае превратиться в пламя» (Гоголь 1959: 19). Пискарев на Невском проспекте встретил красавицу, которая совсем околдовала его, он с тех пор стал думать только о ней. Он погрузился в мир фантастики и «жизнь для него начинается с того момента, как возникают грёзы о «перуджиновой Бьянки»» (там же). Он пытался всё своё время наполнить мыслями о ней и «наконец, сновидения сделались его жизнью и с этого времени вся жизнь его приняла странный оборот: он, можно сказать, спал наяву и бодрствовал во сне» (Гоголь 1959: 32). Это привело его к полному отрицанию действительности, она для него перестала быть источником вдохновения и стала отвратительной. Чтобы держать себя как можно дольше в состоянии постоянного сна, он стал принимать опиум, но опиум только поспособствовал его нестабильному душевному состоянию. Он отрицался от всех жизненных потребностей и пытался

постоянно находить в бессознательном состоянии. В его мечтах реального мира не было, точнее, он сам создал реальность по своему образу. Его стремление уйти от действительности в мир фантазий говорить о его неспособности принять жизнь такую какая она есть – с несовершенствами и неприятными сюрпризами. Эскапизм Пискарёва является реакцией на его неумение существовать в реальности, где тоже и очаровательные женщины могут являться проститутками. Эта характерная черта несовместима с венецианскими идеями о художнике, который способен принять мир со всем его недостатками, который, в манере настоящего реалиста, не боится изобразить всё, что видит, хорошее и плохое.

Пискарёв полностью становился художником, его размышления о женщине являются совсем эстетическими, нет ни намёка страсти, телесности, эротичности. По нему, прекрасная незнакомка является божественным произведением искусства, совсем несочетаемым с скучной и грязной действительностью и наконец, с её реальной профессией. Незнакомка и описана как будто изображена на картине: «И какие глаза! боже, какие глаза! всё положение и контура, и оклад лица- чудеса!» (Гоголь 1959: 16). Когда Пирогов предупреждает его, что незнакомка могла бы быть проституткой, Пискарёв сразу оспаривает его слова, потому что «один плащ на ней стоит рублей восемьдесят» (там же). Пис считает эти слова Пискарёва ярким примером дегуманизации, незнакомка становится объектом и рассматривается только через свой внешний вид, к тому она редуцирована на одну часть своей одежды, как между прочим, и все гуляющие люди по Невскому проспекту (Pease 2009: 100). Как и все объекты на Невском проспекте, один только взгляд на неё вводит в фантазию. Как объясняет Машковцев, Пискарёв «полон доверия к форме [...], он живёт только этим чувством прекрасного» (Машковцев 1955: 59). Встреченная красавица стала впоследствии для Пискарёва идеалом не только физической, но и нравственной красоты и эти создания разрушила суровая действительность. Пискарёв покончил с собой, что представляет «трагедию художника, оторвавшегося от реальной жизни, который живёт только мечтой, чувством, фантазией» (там же). Пискарёв смотрел на внешний мир как на мир объектов, где люди редуцированы на свой внешний вид. Такой мир является простым, его легко понять, и именно поэтому Пискарёв пережил настоящий шок, когда настоящий мир показался гораздо сложнее и суровее его идеализированного мира. Пискарёв стал жертвой своего собственного внутреннего мира, даже и собственной наивности, потому

что верил в нравственность выдуманного мира объектов, где ценность женского плаща указывает и на «ценность» самой женщины (Pease 2009: 100).

В *Невском проспекте* отражались художественные идеи Венецианова: Пискарёв погрузился в собственный мир мечты и фантазий и игнорировал действительность, что в конце привело к его гибели. Поэтому, художник должен жить в настоящем мире, должен принять и изучать его таким каким он есть и рассуждать с позиции разума, не поддаваясь чувствам. По мнению Гоголя, как и по мнению Венецианова, основа всякого искусства: «соображение», не «воображение».

4.2. Чартков в *Портрете*

Пискарёва и Чарткова связывает их профессия: они оба закончили Академию и начинают работать самостоятельно, оба живут в одной и той же среде, они ровесники между собой и ровесники автору (Машковцев 1955: 14). Всех героев петербургского цикла связывает глубокое одиночество и невысокое социальное положение (Karlinsky 1976: 110). Ни у одного из них нет никаких близких друзей и фамилии и со своими душевными кризисами они должны справиться сами (там же). Но, здесь сходство кончается, в глубине они совершенно противоположны: их характеры и их судьба различаются.

Машковцев отмечает, что и Пискарёв и Чартков напоминают, до их падения, некоторые факты из биографии художника Лавра Плахова. Плахов был ученик Венецианова и являлся «с высшей степени даровитым юношей с посредственным образованием и сильно развитым воображением» (Мокрицкий, цит. по Машковцев 1955: 14). Таким являлся и Чартков, который «был художник с талантом, пророчившим многое: вспышками и мгновеньями его кисть отзывалась наблюдательностью, соображением, шибким порывом приблизиться более к природе» (Гоголь 1959: 102). И дальнейшая карьера Плахова соответствует тому, что произошло с Чартковым: его успех показался для него вредным, пытал у его самолюбие и он стал работать механизмом, покинул правильное, систематическое учение и, как сообщает Мокрицкий, не нашлось ни одного человека, который бы образумил его. Венецианов оказался слишком слабым и добрым и, когда попытался остановить его, это было напрасно. У Чарткова был профессор, который предупредил его, что он находится на недобром пути, но это тоже оказалось напрасным. Как и Чартков, Плахов любил

щеголять, что указывает на его склонность к материальному (Мокрицкий, цит. по Машковцев 1955: 43).

Чартков в начале повести был ещё не определившийся художник, без своей собственной центральной идеи, его эскизы незаконченные и брошенные, он портретов заказных не писал, только своего слуги Никиты (Машковцев 1955: 46). Гоголь упоминает, что он рисовал и перспективу своей комнаты «со всем сором и дрязгом» (Гоголь 1959: 114), что, наряду с портретами бедных людей, являются типичными темами, изображаемые художниками венециановской школы. Но, видно, что он обучался и в Академии, потому что в его мастерской есть и «рисунки с антиков из натурального класса» и неоконченная любовь Психеи (Гоголь 1959: 104). Его переворот происходит слишком быстро, с тех пор как он приобрёл деньги старика-ростовщика. Впервые думал он о продолжении развития своего таланта, но потом у него явились другие идеи, к которым он наконец приклонился: «Одеться в модный фрак, разговестись после долгого поста, нанять себе славную квартиру, отправиться тот же час театр, в кондитерскую, [...]» (там же: 118). Проблема двойственности между реализмом и академизмом была характерна для учеников Венецианова, которые переучивались в Академии и Машковцев считает, что в том смысле Чартков изменяет направлению своего искусства, точнее, реализму.

Описание картинной лавочки на Щукином дворе является настолько важным, что здесь Гоголь впервые затрагивает тему о цели существования искусства и о смысле деятельности художника. В лавочке находятся картины писаны масляными красками, изображающие пейзажи, фламандские мужики, есть гравюры с разнородными портретами, есть лубки на больших листах с типичными для лубков сюжетами как *царевна Милицтриса*, *Фома и Ерёма* или дома и церкви города Иерусалима. Это, конечно, произведения небольшого качества, но перед лавочкой всегда собиралось очень много зрителей. Художник Чартков считает эти произведения уродливыми, но понимает популярность лубка, «изображенные предметы были очень доступны и понятны народу» (там же: 96). Его особенно удивило, кому нужны произведения, «которые приказывают какое-то притязание на несколько высший шаг искусства, но в котором выразилось всё глубокое его унижение?» (там же) Чартков считает эти произведения ремеслами, подменяющими собой искусство, они являются грубыми и бесчувственными, сделанными рукой, «принадлежащей скорее грубо сделанному автомату, нежели человеку» (там же). Размышления Чартова прервал хозяин, который

начал предлагать ему свой товар, но Чартков уделит внимание хламу, сваленному в углу. Здесь впервые проявляется у Чарткова чувство жадности, он вспомнил рассказы о том, как иногда можно на таких местах случайно найти забытые произведения большей ценности. Так зарождается центральная идея повести, воплощением которой является фигура ростовщика, олицетворяющего власть денег – идея наживы несовместима с достоинством художника. Конфликт между жадой за деньгами и моральной обязанностью к собственному художественному развитию, который существовал в Чарткове уже долгое время, разрешается с помощью *deus ex machina*: случайным получением огромного количества денег. С того момента, началось моральное падение Чарткова.

Домохозяин Чарткова выражает простонародный взгляд на искусство, считая, что «добро бы были картины с благородным содержанием, чтобы можно было на стену повесить, хоть какой-нибудь генерал со звездой или князя Кутузова портрет [...]» (Гоголь 1959: 114). Квартальному не понравилась чернота под носом какого-то портрета, хотя Чартков ему объяснил, что она представляет тень, но он одобрил изображение нагой женщины. Пошлыми являются и взгляды аристократической заказчицы, которая одобряет старые картины Чарткова, но вероятно потому, что она его уже воспринимает как знаменитость. Её вкус является воспитанным модой и поверхностным отношением к искусству. Чартков быстро стал знаменитостью, стал писать только портреты по заказам и его манера стала механической, его талант начал исчезать: «кисть его хладела и тупела, и он нечувствительно заключился в однообразные, определенные, давно изношенные формы» (там же: 134). Его судьба повторяет судьбу уже упомянутого презренного английского живописца Доу: «Уже без большой охоты он писал их, стараясь набросать только кое-как одну голову, а остальное давал доканчивать ученикам» (там же). Он полностью стал модным живописцем и качество его живописи стало отражать качество картин в картинной лавочке, которые он считал настолько уродливыми. Это побудило в нём чувства большей зависти, из-за которой он сошел с ума, и, которая наконец привела к его смерти.

Как контраст с Чартковым изображены старый профессор, художник – автор портрета ростовщика и его сын, художник, живущий в Риме. Машковцев думает, что в первом варианте *Портрета* черты последнего неконкретны, потому что у Гоголя ещё не было реальных данных для более конкретного изображения его личности. Он один

из прежних товарищей Черткова (так называется Чартков в первом варианте повести), который совершенствовался в Италии и там ради искусства терпел бедность, унижение и голод, но был бесчувствен ко всему, кроме искусства. В том числе он очень напоминает идеального художника, каким Гоголь считает Иванова в статье *Исторический живописец Иванов*. Во второй редакции Гоголь добавляет, что художника-труженика обвиняют в «неумении обращаться с людьми о несоблюдении светских приличий, о унижении, которое он причинял званию художника своим нещегоольским нарядом» (Гоголь 1959: 137). Гоголь подчёркивает, что художник в Италии изучал классическое искусство, через произведения великих мастеров, проверяя потом выученное на собственном опыте. Он тоже «не входил в шумные беседы и споры; он не стоял ни за пуристов, ни против пуристов» (там же). Машковцев объясняет, что под пуристами Гоголь имеет в виду назарейцев, которые отвергали послерафаэлевскую живопись и стремились к простоте и чистоте художников раннего Рафаеля, но это приводило их живопись к «бездушной сухости» (Машковцев 1955: 56). Гоголь мог узнать назарейцев только в Риме, здесь он отражает мнение о них Иванова, который был заинтересован их взглядами, но критически относился к их искусству (там же).

Главные черты художника-труженика соответствуют характере Александра Иванова, т. е. характере Иванова в восприятии Гоголя, потому что Иванов в уже упомянутом своем письме не одобрил свой «портрет» в статье *Исторический живописец Иванов*. Достоинства художника - труженика – это преданность искусству, бескорыстие, доходящее до нищеты, и постоянное изучение старых мастеров.

Гоголь в *Портрете* описывает образ идеального художника, особенно со стороны моральных качеств. Идеальный художник является художником реалистом, который обладает определённой скромностью, в смысле, что пытается понять общество и служить ему. Художники в *Портрете* изображены, кроме своих профессиональных черт, и на социальном фоне. Трагичную судьбу Чарткова увеличивает и то, что ему не удалось достичь успеха в дворянском обществе, где искреннее и чистое искусство, т. е. искусство реализма, не ценилось довольно высоко. Социальное давление заставило Чарткова продать свой талант для материальных ценностей – эта мысль особенно выражена, как считает Карлинский, в эпилоге второй версии *Портрета*. В первой версии для падения Черткова виноват был сам Антихрист, но во второй фантастический, библейский демон преобразается в демона материализма (Karlinsky

1976: 114). Единственный способ избавиться от него есть бег в монастырь, Гоголь изображает это место как убежище от злых сил материализма и пошлого искусства. Эскапизм художника, изобразившего портрет ростовщика напоминает эскапизм Пискарёва в *Невском проспекте*, но здесь убежать значит искать помощи в вере, от высшей силы. Своим бегом художник хотел победить зло в самом себе, в поисках помощи вовне. Пискарёв побег в свой внутренний мир, изолировался от общества, от реальности, и не хотел избавиться от этого состояния. Эстетическая проблематика является центральной в обеих версиях повести, но во второй меняется идея Гоголя о функции искусства – романтическая идея о искусстве как независимой, креативной силы отдала место понятию искусства как отражению духовного мира (Žernakova, цит. по Vasom 1994: 421). Духовность, скромность, доброта, любовь к ближайшим являются качествами, с помощью которых можно победить зло в самом себе. Художник, автор портрета, обладал этими качествами, но Чартков нет. В *Портрете*, зло представляет жажду за деньгами, чьим символом является портрет ростовщика. Соблазны, которые погубили и Чарткова и Пискарёва (эгоизм, жажда наживы, беспочвенная фантазия) оторвали их от жизни, и оба они уничтожили сначала своё искусство, а потом и себя (Машковцев 1955: 62). По мнению Гоголя, олицетворение идеала художника того времени были Венецианов и Александр Иванов, которые отличались бескорыстием и служили народу, и в том смысле являлись настоящими художниками реалистами.

4.3. Кузнец Вакула в *Ночи перед Рождеством*

Кузнец Вакула на досуге занимался малеваньем «и слыл лучшим живописцем во всем околотке» (Гоголь 2000: 125). Кроме того, что он был сильный и красивый, у него был и замечательный талант, которого узнали и жители Диканьки и шире. Он был и человек богобоязливый и «писал часто образа святых», его самые известные работы евангелист Лука в Т... церкви и изображение святого Петра как в день Страшного суда, с ключами в руках, изгоняет из ада злого духа. Но, он не изображает только религиозные сюжеты, а украшает и предметы из быта, он выкрасил дощатый забор около дома одного сотника, миски, «из которых диканьские козаки хлебали борщ», даже и свою хату он искрасил так, что она удивила самого архиерея (там же: 174).

Кузнец Вакула является художником – самоучкой, но он всё-таки был способен создать прекрасные произведения искусства, которыми восхищался весь народ. Он работал, не ожидая славы и большой зарплаты, только для собственного удовольствия

и другим на помощь и радость. Вакула бескорыстен и великодушен, у него вообще нет недостатков. Он видит художественные качества в обычных предметах, восхищается работой кованых ручек дворцовых дверей, прекрасно украшает миски, даже и свою хату. Машковцев отмечает, что образ Вакулы первое изображение народного художника, «бесхитрое искусство, которого вызывает всегда чувство восхищения и благодарности» (там же). Интересным является то, что Венецианов подбирал себе учеников из маляров и неучёных иконописцев, думая, что «эти занятия, в которых появляется любовное отношение художника к материалу и стремление к красоте, составляют верные предпосылки для образования будущего художника» (там же). Даже и отец художника-труженика, один из позитивных, контрастных Чарткову в *Портрете* образов, был народный художник, он являлся самоучкой и сам привёл своё мастерство к совершенству. Этот художник тоже был богобоязливый человек, благодаря своему внутреннему чувству он стал заниматься христианскими предметами, «высшей и последней ступени высокого» (там же: 159). Художник, автор портрета ростовщика являлся тоже и честным и грубым, у него не было ни следа лицемерия. Гоголь изображает его как почти совершенное существо, хвалит его бескорыстность и скромность. Как и у Вакулы, у него нет недостатков, они оба представляют идеальный тип художника, служащего народу. Такой образ народного художника, который способен изображать чистое искусство, отражающее традиционный русский быт, напоминает идеи Венецианова. Достоинства, которыми Вакула обладает, Гоголь приписывает и Иванову, который для него становится ближайшее идеалу. Гоголь успел создать образ народного художника, который повлиял на будущие изображения таких образов, особенно в советской литературе (Машковцев 1955: 60).

5. Лубочное искусство в произведениях Гоголя

Лубок – это форма народного изобразительного искусства. Это были маленькие картинки, обычно графики, сделанные для массового употребления. Само название происходит, вероятно, из лубков, липовых досок с которых печатались картины. Его первоначальная функция была укреплять православную веру в борьбе с католической и другими ересями (Shapiro 1993: 58). В начале появления на Руси это были гравюры на дереве и меди, в конце XVI, а особенно в XVII вв., лубочные картинки являлись предметами обихода и даже роскоши самых высших, привилегированных кругов (Соколов 1929-1939: 595). Во второй половине XVIII началась постепенная демократизация лубка и в картинах XVIII и особенно начала XIX вв. лубок стал популярным среди широких народных масс. Десекуляризация лубка наступила, когда правительство Петра Великого стало его употреблять в роли пропаганды новых реформ. Во время Гоголя, в первой половине девятнадцатого века, лубок начали использовать ради развлечения и украшения домов. В то же время, лубок уже считался массовым искусством. Он может относиться и к изобразительному и к словесному искусству: в историко-литературном отношении является значительным, потому что очень часто служит иллюстрациями к готовым литературным произведениям, также для своего пояснения порождает новый литературный текст (Соколов 1929-1939: 595). Даже многие лубки издавались церковью и правительством в агитационных и пропагандистских целях, даже и в нравоучительных целях (там же).

Доказательства, что Гоголь был знаком с этим видом народного искусства, можно найти в его этнографически точных описаниях в произведениях, которые тематизируют его родину, в описаниях украинских интерьеров, часто украшенных лубком (Shapiro 1993: 59). Одно из самых популярных изображений был храбрый и беззаботный казак, сидящий на бочке, картина, которая висит на стене у сотника в повести *Вий* и на стене выше дверей в *Гетьмане*. Популярным мотивом являлась *Лествица райская*, которую в шестом веке разработал Иоанн Лествичник в своём сочинении одного и того же названия. В славянских странах эта тема начала использоваться в четырнадцатом веке и сохранила свою популярность вплоть до девятнадцатого века (там же: 60). Обычно изображается лестница от земли к небу, которая имеет тридцать ступеней, и эти ступени представляют добродетелей, по которым христианин добирается до рая. По этой лестнице взбираются монахи, некоторых из них маленькие черты сталкивают с лестницы. Эти черты изображены как маленькие фигуры, очень часто совсем чёрные, с

крыльями, рожками и хвостом. Похожую лестницу описывает Левко в *Майской ночи* и говорит, что, когда Бог поступит на первую ступень, все демоны падут в ад.

Один из иконографических типов, который наверно повлиял на Гоголя, есть победа святого над чёртом. В таких случаях чёрт всегда изображается как слабый, безвредный, маленький и испуганный, как на примере святого Никиты, который бьёт чёрта держа его за рожки (Картина 8). Этот чёрт, который очень похож на чёрта из предыдущего примера, является маленьким, совсем чёрного цвета, с рожками и крыльями. На примере чёрта Никиты Шапиро заметил юмористичные элементы, которые влияют на бытовую атмосферу самого изображения. Здесь, отмечает Шапиро, как и в произведениях Гоголя, невозможно определить тонкую границу между религиозным и светским (Shapiro 1993: 64). Такой «глупый чёрт» появляется в ранних произведениях Гоголя, именно в *Сорочинской ярмарке* и *Ночи перед Рождеством*. Влияние этого мотива особенно видимо в *Ночи перед Рождеством*, когда кузнец Вакула избил чёрта и этим способом одурачил его: «постой, приятель, это не всё: я ещё не поблагодарил тебя» (Гоголь 2000: 172). Даже сам Вакула был автором похожего изображения: «картина, намалеванная на церковной стене в правом притворе, в которой изобразил он святого Петра в день Страшного суда, с ключами в руках, изгонявшего из ада злого духа; испуганный черт метался во все стороны, предчувствуя свою гибель, заключенные прежде грешники били и гоняли его кнутами, поленами и всем чем ни попало» (там же: 124). Кузнец Вакула «победил» смешного чёрта и это описано комически, но он всё-таки этим способом овладел зло, поборол его (Манн 2007: 22). Манн объясняет, что такой черт типичный продукт народной смеховой культуры, с целью выработки «устойчивых традиций опрощения, дедемонизации и одомашнивания христианско-мифологических образов зла» (там же: 22). Такой тип «глупого чёрта» существует и в западной культуре, именно в немецких народных драмах, где он (*der dumme Teufel*) является комической фигурой, «он всеми силами стремится овладеть душой своей жертвы, но попадает впросак и посрамляется» (там же: 24).

В своих ранних произведениях, Гоголь пользуется лубком в качестве отражения народного быта (Shapiro 1993: 64). Гоголь жил во время, когда *народность* на Украине, в России и других странах особенно тщательно изучалась и подчёркивалась (там же). Гоголь показал, что лубок служил для нравоучения, но тоже и для развлечения и украшения дома. Он сохранил свой интерес к лубку и после приезда в Петербург (там

же). Самый яркий пример его знакомства с русским лубком – начальные пассажи из повести *Портрет*:

«Нигде не останавливалось столько народу, как перед картинною лавочкою на Щукином дворе. Эта лавочка представляла, точно, самое разнородное собрание диковинок: картины большею частью были писаны масляными красками, покрыты темно-зеленым лаком, в темно-желтых мишурных рамах. [...] К этому нужно присовокупить несколько гравированных изображений: портрет Хозрева-Мирзы в бараньей шапке, портреты каких-то генералов в треугольных шляпах, с кривыми носами. Сверх того, двери такой лавочки обыкновенно бывают увешаны связками произведений, отпечатанных лубками на больших листах, которые свидетельствуют самородное дарование русского человека. На одном была царевна Миликтриса Кирбитьевна, на другом город Иерусалим, по домам и церквам которого без церемонии прокатилась красная краска, захватившая часть земли и двух молящихся русских мужиков в рукавицах. [...] Что русский народ заглядывается на Ерусланов Лазаревичей, на объедал и обпивал, на Фому и Ерему, это не казалось ему удивительным: изображенные предметы были очень доступны и понятны народу» (Гоголь 1959: 94-95).

В этом коротком пассаже Гоголь перечисляет многие популярные лубочные изображения, которые наверно и сам видел. Шапиро анализирует каждый пример. Лубочное изображение города Иерусалима встречалось достаточно часто, что частично отражает и популярность паломничества в Святую Землю в 19 веке (Shapiro 1993: 66). Гладили добавляет, что здесь Гоголь создает свой собственный лубок, потому что и одно издание лубка с изображением Иерусалима, не содержит «двух молящихся русских мужиков в рукавицах», символизирующих силу веры, побеждающей все (зиму, холод)» (Гладили в Regécsi 2010: 352). Персонажи из сказок тоже изображены на лубке в лавочке: царевна Миликтриса является в *Повести о Бове Королевиче*, она мать главного героя Бови, которая с своим любовником Додоном убивает мужа своего и отца Бови, Гвидона. Она тоже готовится к убийству Бови, но Бове удалось избегнуть в королевство Зензевей. Еруслан Лазаревич протагонист тоже популярной в России сказки. Фома и Ерёма очень популярные лубочные персонажи, они герои фации из 17 века, даже о них существует и песня (Картина 9) (там же: 67). Гоголь был знаком с этой песней, потому что в конце его повести *Страшная месть*, её поёт слепой бандурист. Фому и Ерёму характеризует неуклюжесть и никчёмность, и, хотя Гоголь их самых не изображает, Шапиро находит намёки на них: на примерах дяди Митя и дяди Миня в *Мертвых душах*, Бобчинского и Добчинского в *Ревизоре*, Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича в *Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном*

Никифоровичем. Хозрев-Мирза был персидский принц, который посетил Россию в 1829 году и это событие часто печаталось на лубке (там же: 70). Вообще портреты, особенно военных лиц часто изображались на лубке в первой половине 19 века (Rovinskii, цит. по там же). Таким образом, Гоголь-этнограф в *Портрете* нарочно изображает самые популярные лубочные темы своего времени, с целью точного изображения народного быта. Очевидно, что он был хорошо знаком с этими темами, это видно не только из его перечня в пассаже в *Портрете*, но и его пользования элементами этих лубков в остальных своих произведениях, как показал Шапиро.

Гоголь намекает на лубочные изображения военных лиц и в *Мёртвых душах*, когда описывает дом Собакевича, где на стенах висят портреты Маврокордато, Миаули, Канари (командиров греческого восстания против Османского владычества), греческой героини Бобелины, принца Багратиона (героя войны против Наполеона). Все эти портреты были хорошо известны в лубке (там же: 72). Аллюзии на лубок в *Портрете* и *Мёртвых душах* иллюстрируют популярность исторических событий и персонажей, изображенных на лубке, в первой половине 19 века. Гоголь просто в прекрасной манере изображает типичную, до уровня пошлости, среду своего времени, пользуясь лубком. Шапиро предполагает тоже, что портреты греческих героев в его доме стоят в контрасте с ксенофобной природе Собакевича.

Лубок часто являлся сатирическим, надсмехавшимся над людскими пороками и слабостями. Гоголь в *Портрете* упоминает лубок «объедал и обпивал», который представляет такую форму. Ровинский отмечает, что этот лубок происходит из Франции, где надсмехался над королем Людовиком XIV (источником этой насмешки была *Гаргантюа* Рабле). Шапиро считает, что сатирический аспект лубка вообще значительно повлиял на насмешку Гоголя над людской пошлостью. Шапиро тоже находит ещё лубочных мотивов, которыми пользовался Гоголь. Один из них есть мотив хитрой жены, которая легко обманывает глупого мужа. Очень часто в лубке изображается, как жена скрывает своего любовника в шкафу, муж приходит домой, не сомневаясь ни в чём. В *Сорочинской ярмарке* и в *Ночи перед Рождеством* Хивря и Солоха также скрывают своих любовников, одна на доски под потолком, другая в мешок. Лубочный мотив глупого человека, который является жертвой разного рода мошенников вероятно повлиял на событие в *Сорочинской ярмарке*, когда цыган украл лошадь Черевiku и ему удалось обвинить Черевика в этой краже.

Гоголь осуждает щегольство, особенно у женщин, в письме графу А. Толстому *Нужно проездиться по России* (опубликовано в *Выбранные места из переписки с друзьями*). Над этим пороком насмехается и в лубке, именно в изображениях расфранчённых материалистических женщин и денди (Картина 10) (там же). В *Невском проспекте*, Гоголь редуцирует проходящих по этой улице на виды одежды: «Тысячи сортов шляпок, платьев, платков, — пестрых, легких, к которым иногда в течение целых двух дней сохраняется привязанность их владительниц, ослепят хоть кого на Невском проспекте. [...] (Гоголь 1959: 11). Даже и сама проститутка, в которую влюбляется Пискарьёв, носит дорогой плащ. В лубке надсмехается и над нарядно одетыми людьми, у которых ничего нет, кроме своей одежды, также в *Невском проспекте* упоминается господин в отлично сшитом сюртучке, который «весь состоит из своего сюртучка» (там же: 56). Шапиро тоже отмечает, что Плюшкин из *Мёртвых душ*, который в русской литературе стал символом жадности, создан на примере лубочного скупца.

Носология у Гоголя является одним из мотивов и в лубке, есть целый ряд лубочных произведений с тематикой носа, например, *Щипли сам себя за нос* (Картина 11), где нос вполне независимый от тела, как и в повести Гоголя, или *Похождение о носе и сильном морозе* где нос является персонифицированным (там же: 87). Нос хвастается, что алкоголь и табак помогут ему выдержать сильный мороз. *Женитьба* Гоголя связывается с рядом лубочных сюжетов, Шапиро замечает, что даже подзаголовок *Совершенно невероятное событие в двух действиях* напоминает лубочные тексты. Тот же автор добавляет, что в лубке *Рассуждение холостого человека о женитьбе* (Картина 12) жених выбирает невесту из разных общественных классов, что напоминает разговор свахи и тётки о том лучше ли выбрать торговца или дворянина. В лубке *Разговор жениха и свахи* есть многих сходств с Подколесином и его соперниками, например, все они являются глубоко в зрелом возрасте и им пора жениться, жених в лубке любит щеголять, как и Подколесин.

Сюжет *Коляски* напоминает лубок *Реприманд хвастливым людям* (там же: 98). Протагонист *Коляски*, Чертокуцкий, пригласил к себе дома офицеров на обед. Но, вернувшись домой пьяный очень поздно, он забыл предупредить об этом свою жену и прислугу. На следующий день гости появились, и он, испугавшись, наложил слугам сказать, что он не находится сейчас дома и скрылся в коляске. Офицеры подошли посмотреть коляску, которой Чертокуцкий очень гордился, и нашли его внутри.

Похожий сюжет существует и в нравоучительном лубке: два гостя находятся при дверях, в то же время хозяин их закрывает. Поучение находится в целом заглавии лубка: *Реприманд хвастливым людям, которые в гости к себе многих зовут, а сами от этого из дома бегут*. Шапиро замечает, что сюжет *Мёртвых душ* тоже совпадает с лубочным сюжетом о торговце, который ищет хозяйство, где бы жить. Перекупщик предлагает ему несуществующее хозяйство с несуществующими крепостными на противоположном краю Москвы.

Шапиро в своём обширном анализе показал, что Гоголь был прекрасно знаком с лубком и, что лубок для него несомненно представлял источник вдохновения. Это особенно видно в ранних произведениях Гоголя, именно *Вечера на хуторе близ Диканьки* или *Миргород*, где народные сюжеты очень совпадают с изображениями на лубке, в характеристике героев, этнографических элементах и виде «народного» юмора. Лубочные элементы в его ранних произведениях служили для изображения идиллического мира украинских крестьян. В ранних произведениях, лубочные элементы являются более визуальной природой, они иллюстрируют народный быт. Гоголь в петербургских повестях тоже пользуется лубком, но его больше всего интересует деконструкция сюрреалистических сюжетов лубка. Элементы нереального в *Носе*, *Невском проспекте*, *Коляске* встречаются в лубке. Юмор тех же самых произведений напоминает лубок, особенно в том смысле, что часто пародирует и надсмехается над людской пошлостью, но содержит и поучение. Ещё более нравоучительный оттенок присутствует и в *Коляске*, *Женитьбе* и *Мёртвых душах*, в которых лубочные элементы служат, не только чтобы немножко надругаться над русским народом, но и для точной визуализации быта того же самого народа.

6. Визуальность в творчестве Гоголя

В своей книге *Gesta, tijelo, kultura. Gestikulacijski aspekti u djelu Nikolaja Gogolja* (2006) Войводич подробно анализирует аспекты визуального искусства в творчестве Гоголя. Считает, что почти все произведения Гоголя можно воспроизвести в театре и на фильме. Это касается не только его драматических произведений, которых в сравнении с целым его опусом достаточно мало (комедии *Ревизор*, *Женитьба* и *Игроки* и драматический фрагмент *Владимир третьей степени*), но и остатка его творчества. Произведения Гоголя являются насыщенными визуальными элементами, которые являются приемлемыми для сценической обработки. Войводич объясняет, что эта визуальность выражается в театральных элементах как: система жестов, мимики и особый способ движения героев. Кроме утончённой системы жестикуляции, элементы театрального являются и в структуре диалогов, интересной фабуле, оборотах и конфликтах, которые служат визуализации текста в прозе, делая его приемлемым для сценической обработки. Почти все произведения Гоголя были обработаны для театра. Творчество Гоголя становится приемлемым и для киноискусства. Им особенно интересовался режиссёр Владислав Старевич, который снял фильмы: *Страшная месть*, *Ночь перед Рождеством* (1913), *Портрет* (1915), *Вий* (1916), *Сорочинская ярмарка* (1918), *Майская ночь* (1919). Старевич был первым режиссёром, который удачно объединил анимационный с игровым фильмом, по сюжету *Ночи перед Рождеством* в 1913 году. Как объясняет Войводич, особенность поэтики Гоголя есть и механическое движение героев, которое повторяет Мейерхольд в своей постановке *Ревизора* в 1934 году, даже похожими приёмами пользуется Старевич в фильме. Этим способом подчёркивается драматичность отношения между естественным и неестественным, которая является типичной для творчества Гоголя. Войводич подчёркивает, что произведения Гоголя (в телесном и фантастическом аспектах) были особенно интересны кинорежиссёрам во время когда монтаж ещё не существовал, даже и звук, из-за чего внимание фокусировалось на визуальное.

Регеци отмечает, что описания предмет и лиц у Гоголя обладают своеобразной образностью (Regécsi 2010: 350). Анализируя повесть *Портрет*, он утверждает, что в ней «речь идет не просто о вынесении в центр повествования фиктивного художественного произведения, но и о проявлении образной творческой фантазии Гоголя, о вопросе возможности «взаимопроникновения» визуального искусства и вербальной формы выражения» (там же). Эта повесть стоит на грани живописи и

литературы, как объясняет Рееци, портрет является заглавием, фигурирующим в повести, и названием жанра повести Гоголя. Сама повесть не описывает только картину, но даёт и ряд точных портретов. Рееци считает, что в *Портрете* отражается мнение Гоголя, что внешнее реальное изображение лица недостаточно для художественного завершения, это подчёркивается множеством элементов картины, встроенных в сюжет. Описанные Гоголем картины в картинной лавочке становятся художественными изображениями, которые реконструируются в процессе восприятия текста (там же: 352). Рееци подчёркивает важность рамы в тексте (из которой выпадает свёрток с золотом) как границы, которая разделяет два вида реальности. Гоголь даже делит свою повесть на две части, где вторая часть знакомит нас в рамочной структуре с предысторией (там же: 357). Даже, начало второй главы, описание аукциона вещей одного из богатых любителей искусств, является повторением начала первой части, т.е. описания картинной лавочки (там же).

Демонический портрет ростовщика основывается на точном отображении *лица* (там же: 358). Рееци сравнивает его создание с иконописи: «Аскетическая подготовка живописца к созданию всего творения, его обращение к молитве, как к помощи, ведение кистью по картине по внушению Бога, святая благодать, отражающаяся в картинах, и, окружающая картину тишина – воспроизводят основные принципы теологии икон» (там же). Даже и сам художник, создатель демонического портрета, ведёт свою жизнь как фигура иконы. Рееци отмечает, что душевная гармония, белый цвет, живописность волос, складки одежды характерны для методов иконописи. Художника, автора портрета и его сына, художника Б. объединяет один и тот же кредо: суть художественного произведения в душевной чистоте художника, она необходима для создания произведения, таящего в себе «намек о божественном, небесном рае» и, заставляющего издавать «чудные звуки успокоения» (там же: 359). В таком случае портрет ростовщика становится своеобразной антииконой, потому что и на его создание повлияли неземные силы, но это не была Божия помощь, а зло, которое содержал в себе сам ростовщик и, который положил собственную злую душу в этот портрет. Художник искупил себя страданием, он должен был очистить душу и предаться Богу. Когда он это сделал, начал опять рисовать картины, в которых отражалась духовная сила.

Особенно интересным является способ описывания Гоголем альбанки Аннунциаты в повести *Рим*. Джулиани примечает частотность лексики, связанной с со сферой

изобразительного искусства и вообще присутствие в тексте «тени искусства» (Джулиани 2009: 85). На первых двух страницах, где девушка описана, дважды повторяются слова «живописно» и «художник», по одному разу «скульптурные», «картина», «кисть», «мастерская» (Джулиани 2009: 85). Это убедительно доказывает намерение Гоголя подойти к повествованию с позиции «писателя-художника», Джулиани подчёркивает, что он таким ощущался в это время. Гоголь в своём творчестве постарался уделить большое место приёмам и решениям, характерным для изобразительного искусства, особенно во время, когда дружил с Александром Ивановым. Карлинский считает, что в образе Аннунциаты проявляется вершина намерения Гоголя изобразить женщину как бесчеловечную алебастровую скульптуру, которая, соединённая с ландшафтом, становится архитектурным памятником. В первом описании Аннунциата стоит в альбанском наряде на фоне обрамленной деревьями дороги, названной галерея: «Глубина галереи выдает ее из сумрачной темноты своей всю сверкающую, всю в блеске. Пурпурное сукно альбанского ее наряда вспыхивает, как ищерь, тронутое солнцем» (Гоголь 1959: 266). Джулиани сравнивает это описание с картиной Ф. Л. Кателя *Портрет Виттории Кальдони* (Картина 13), где красавица в альбанском народном костюме стоит на первом плане, за ней галерея каменных дубов, которой Альбано был знаменит. Джулиани отмечает, что Гоголь наверняка видел этот портрет и считает его иконографическим источником персонажа Аннунциаты.

Гоголь при описывании Аннунциаты пользуется гиперболами и параллелизмами и, хотя многие исследователи предполагали, что Гоголь написал Аннунциату с реальной знакомой ему женщины, Виттории Кальдони, Джулиани считает Аннунциату «квинтэссенцией средиземноморской красоты», мифом получившим широкое распространение в эстетике и литературе (Джулиани 2012: 128). Описание Аннунциаты похоже на описания женских фигур в статье *Последний день Помпеи*, у которых тоже наблюдается средиземноморская, итальянская внешность: «Его человек исполнен прекрасно-гордых движений, женщина его блещет, но она не женщина Рафаэля, с тонкими, незаметными, ангельскими чертами, она женщина страстная, сверкающая, южная, итальянка во всей красе полудня, мощная, крепкая, пылающая всю роскошью страсти, всем могуществом красоты, прекрасная как женщина» (Гоголь 1986: 111). В первом варианте романа, от которого осталась лишь первая страница, описываемая Аннунциату, Гоголь «поворачивает камеру», так чтобы виден был её профиль, который, по мнению Джулиани, изображен на другом портрете Виттории Кальдони,

написанным Августом Кестнером. В образе Аннунциаты сливаются разные элементы: литературные реминисценции и цитаты из Брюллова, восприятие римского народа, гоголевский идеал «пылающей» южной женщины, миф о «девушке из Альбано» и образ Виттории Кальдони. Как суммирует Джулиани: был ли знаком Гоголь с моделью или нет, это не важно.

7. Заключение

Интерес Гоголя к визуальному искусству является довольно ярким, что видно через анализ его творчества. Гоголь сам выступал как критик: в статье *Скульптура, живопись, музыка* он сопоставляет три вида искусств, которые являются в виде трёх сестёр и связывает каждую из них с определённой исторической эпохой. Он даёт предпочтение музыке, которая является высшей всех остальных видов искусства. Такие эстетические размышления являются типичными для эпохи романтизма. В статье *Последний день Помпеи* Гоголь анализирует картину Брюллова и делает самые интересные выводы, высказывая великолепное поминание устройства картины, особенности искусства живописи и даже характерные явления в искусстве 19 века. В статье *Исторический живописец Иванов* Гоголь попытался помочь своему другу, находившемуся в тяжёлой материальной обстановке, и, кроме того, выражает свои взгляды о идеальном гоголевском художнике, который страдает из-за своих идеалов.

Знакомство Гоголя с художниками Венециановым и Ивановым повлияло на его изображение художников Пискарёва и Чарткова в повестях *Невский проспект* и *Портрет*. Гоголь отразил не только нравственные мировоззрения близких двум художникам, но и добился материалов из быта художников, которые помогли ему верно создать их мир. Пискарёв страдает из-за отрицания реальности и полного погружения в свой внутренний мир, Чартков страдает из-за жадности, которая отвлекла его от настоящей цели – полностью развить свой талант и стать поклонником только чистого искусства. И в *Невском проспекте* и в *Портрете* Гоголь отражает идеалы Венецианова: художник должен найти вдохновение в настоящем мире, в реальности и должен развивать свой талант, вопреки терпению и материальным трудностям. Кузнец Вакула из повести *Ночь перед Рождеством* является совсем позитивным героем, народным художником, скромным, трудолюбивым, религиозным, какие Венецианов выбирал для своих учеников.

Гоголь был хорошо знаком с лубком, это видно в его этнографически точных описаниях в произведениях, которые тематизируют его родину, где многие герои как казаки, черты, хитрые женщины совпадают с лубочными представлениями. И в Санкт Петербурге Гоголь сохранил свой интерес к лубку, что видно в начальных пассажах *Невского проспекта*, но и в целых сюжетах повестей как *Нос* и *Коляска*. Элементы

лубка Шапиро находит и в остальных его произведениях, как в комедии *Женитьба* и романе *Мёртвые души*.

Вообще Гоголь был автором визуальным, театральным и его произведения легко и с удовольствием обрабатываются для театра и фильма. Эти визуальные элементы именно: система жестов, мимики и особый способ движения героев, но и структура диалогов, интересная фабула, обороты и конфликты. Описания предмет и лиц у Гоголя вообще обладают своеобразной образностью, что особенно выражено в его описаниях картин в *Портрете*. Героиня его незаконченного романа *Рим*, Аннунциата, создана по визуальным воображениям портретов Виттории Кальдони, «девушке из Альбано», гоголевского идеала страстной, южной женщины и вообще его восприятия римского народа.

8. Иллюстрации

Картина 1. Карл Брюллов, *Последний день Помпеи*, 1830-1833, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, режим доступа:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/Karl_Brullov_-_The_Last_Day_of_Pompeii_-_Google_Art_Project.jpg (14.6.2016.)



Картина 2. А. Г. Венецианов. *Портрет Н. В. Гоголя*, 1834, литография, режим доступа:

<http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/pics/8902-pictures.php?picture=890201>



Картина 3. А. А. Иванов, *Явление Христа народу*, 1837-1857, Третьяковская галерея, Москва, режим доступа: http://lh4.ggpht.com/7Z9fViVDMnd-oeG9Ioby1HqmZyUQUtnryyMF0SwCA8_5TbCjE7n6A_Hjng=s1200 (14.6.2016.)



Картина 4. А. А. Иванов, *Октябрьский праздник в Риме у Понте Молле*, 1842,

Третьяковская галерея, Москва, режим доступа:

http://artpoisk.info/artist/ivanov_aleksandr_andreevich_1806/oktyabr_skiy_prazdnik_v_rime_u_ponte_molle/



Картина 5. А. А. Иванов, *Портрет Н. В. Гоголя*, 1841, Русский музей, Санкт Петербург,

режим доступа: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=8440767> (14.6.2016.)



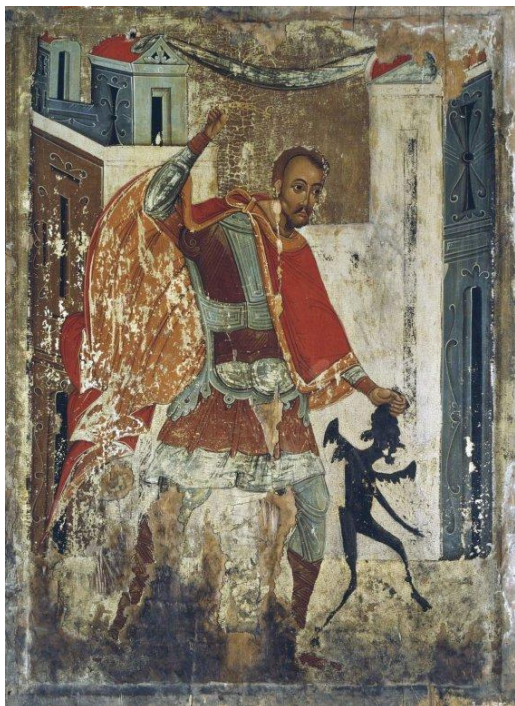
Картина 6. А. А. Иванов, *Голова Н. В. Гоголя*, деталь эскиза картины *Явление Мессии*, режим доступа: <http://gogol.ucoz.net/index/0-9> (14.6.2016.)



Картина 7. Е. Ф. Крендовский, *Семь часов вечера*, 1833-1835, Государственный Русский музей, режим доступа: <http://cultobzor.ru/2014/09/evgraf-krendovskiy-gallery/03-1281/>



Картина 8. *Святой Никита, побивающий беса*, конец 18-го в. (режим доступа: <http://esaulov.net/wp-content/uploads/2014/05/nn.jpg>, 23.7. 2014.)



Картина 9. *Ерёма да Фома*, последняя четверть XVIII века, режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D0%B9#/media/File:Foma%26Erema.jpg>



Картина 10. *Пан Трик и Херсонья*, 1770-е гг. режим доступа: <http://www.hi-edu.ru/e-books/AK/images/0024-013.jpg> (14.6.2016.)



Картина 11. *Щипли сам себя за нос (осуждение гордыни)*, XVIII век, режим доступа: http://www.nsad.ru/pic/3_blog_nravouchitelnyj-lubok/nravouchitelnyj-lubok-05.jpg (14.6.2016.)



Картина 12. *Рассуждение холостого человека о женитьбе*, режим доступа:

http://liberea.gerodot.ru/images/a_quest/love020.jpg (14.6.2016.)



Картина 13. Ф. Л. Катель, *Портрет Виттории Кальдони в альбанском костюме*, без даты, Pio Istituto Catel, Рим, режим доступа: [http://www.kuenstlerleben-in-](http://www.kuenstlerleben-in-rom.de/gallery_VCaldoni/images/Franz%20Ludwig%20Catel,%20Bildnis%20der%20Vittoria%20Caldoni.jpg)

[rom.de/gallery_VCaldoni/images/Franz%20Ludwig%20Catel,%20Bildnis%20der%20Vittoria%20Caldoni.jpg](http://www.kuenstlerleben-in-rom.de/gallery_VCaldoni/images/Franz%20Ludwig%20Catel,%20Bildnis%20der%20Vittoria%20Caldoni.jpg) (14.6.2016.)



9. Литература

1. Джулиани, Р. (2009) «Девушка из Альбано»: история и миф, в: *Рим в жизни и творчестве Гоголя, или потерянный рай. Материалы и исследования*. Москва: Новое литературное обозрение, С.75-93
2. Джулиани, Р. (2012) «Девушка из Альбано». Виттория Кальдони-Лапченко в русском искусстве, эстетике и литературе, Gangemi Editore
3. Гоголь, Н. В. (1986) Скульптура, живопись и музыка, в: *Собрание сочинений. Том VI. Статьи 1831 -1847*, Москва: «Художественная литература». С. 19-22
4. Гоголь, Н. В. (1986) Последний день Помпеи, в: *Собрание сочинений. Том VI. Статьи 1831 -1847*, Москва: «Художественная литература» С. 107 – 114.
5. Гоголь, Н. В. (1986) Исторический живописец Иванов, в: *Собрание сочинений. Том VI. Статьи 1831 -1847*, Москва: «Художественная литература». С. 281 -290.
6. Гоголь, Н. В. (1959) Невский проспект, в: *Собрание художественных произведений в пяти томах. Том третий. Повести*, Москва: Издательство академии наук СССР, С. 7 – 57.
7. Гоголь, Н. В. (1959) Портрет, в: *Собрание художественных произведений в пяти томах. Том третий. Повести*, Москва: Издательство академии наук СССР, С. 94 – 173.
8. Гоголь, Н. В. (1959) Рим, в: *Собрание художественных произведений в пяти томах. Том третий. Повести*, Москва: Издательство академии наук СССР, С. 265 – 322.
9. Гоголь, Н. В. (1965) Старосветские помещики, в: *Миргород*, Издательство Москва: «Художественная литература», С. 19-40.
10. Гоголь, Н.В. (2000) Ночь перед Рождеством, в: *Вечера на хуторе близ Диканьки. Повести*, Москва-Харьков: Мировая классика, Издательство Фолио, С. 122-175

11. Голдовский, Г. (1999) Живопись Карла Брюллова в собрании Русского музея, в: *Карл Павлович Брюллов. 1799-1852. Живопись. Рисунки и акварели из собрания Русского музея*, Государственный Русский Музей, С.-Петербург: Palace Editions
12. Карпов А. А., Виролайнен М. Н (1988) Вступительная статья: [Н. В. Гоголь и А. А. Иванов] в: *Гоголь Н. В. Переписка: в 2 томах* / Редкол.: В. Э. Вацуро, Н. К. Гей, Г. Г. Елизаветина, С. А. Макашин, Д. П. Николаев (ред. тома), Москва: «Художественная литература», С. 439-441. режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/gogol/texts/pg2/pg2-439-.htm?cmd=p>
13. Котов, А. К., Поляков, М. Я. (1953) *Н. В. Гоголь в русской критике. Сборник статей*. Москва: Государственное издательство художественной литературы
14. Манн, Ю. В. (1986) Комментарий, в: *Собрание сочинений. Том VI. Статьи 1831 - 1847*, Москва: «Художественная литература», С. 454-540.
15. Манн, Ю. (2007) *Способы одоления черта*, в: *Творчество Гоголя. Смысл и форма*. СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, С. 22-27.
16. Машковцев, Н. Г. (1955) *Гоголь в кругу художников. Очерки*. Москва: Государственное издательство Искусство
17. Peace, R. (2009) *The Enigma of Gogol: An Examination of the Writings of N. V. Gogol and Their Place in the Russian Literary Tradition*, Cambridge University Press
18. Соколов, Ю. (1929-1939) *Лубочная литература (русская)*, в: *Литературная энциклопедия*, Гос. словарно-энцикл. изд-во «Сов. Энцикл.», С. 595-605. режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le6/le6-5951.htm> (30.5.2016.)
19. Basom, A. M. (1993) The Fantastic in Gogol's Two Versions of «Portret», в: *The Slavic and East European Journal*, Vol. 38, No. 3, American Association of Teachers of Slavic and East European Languages, С. 419-437
20. Davies, P. Denny, W., Hofrichter, F. Jacobs, J., Robert, A., Simon D. (2008) Umjetnost u doba romantizma 1789.-1848.g. в: *Jansonova povijest umjetnosti. Zapadna tradicija*, Varaždin: Stanek, С. 823.-846.
21. Karlinsky, S. (1976) *The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England

22. Peace, R. (2009) *The Enigma of Gogol: An Examination of the Writings of N. V. Gogol and Their Place in the Russian Literary Tradition*, Cambridge University Press
23. Regéczi, I. (2010) Визуальный эффект в повести Гоголя «Портрет», Dohnal, Josef (сост.); Pospíšil, Ivo (сост.) *N. V. Gogol: Bytí díla v prostoru a čase : (studie o živém dědictví)*. V Tribunu EU vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, Ústav slavistiky Filozofické fakulty, C. 349-360.
24. Shapiro, G. (1993) *Vertep, Lubok, в: Nikolai Gogol and the Baroque Cultural Heritage*, The Pennsylvania State University Press, C. 58-106
25. Vojvodić, J. (2006) Gogol i vizualne umjetnosti, в: *Gesta, tijelo, kultura. Gestikulacijski aspekti u djelu Nikolaja Gogolja*, Zagreb: Disput, C. 203-234.

Sažetak

U radu se analiziraju stvaralačke veze Gogolja s likovnim umjetnostima. U prvom se dijelu obrađuju Gogoljevi eseji u kojima se on bavi nekim aspektom likovnih umjetnosti svog vremena: u eseju *Skulptura, slikarstvo, glazba (Skul'ptura, živopis', muzyka)* on međusobno uspoređuje skulpturu, slikarstvo i glazbu koje su personificirane kao tri sestre, pri čemu je za Gogolja najcjenjenija glazba jer je najbliža Bogu. U eseju *Posljednji dan Pompeja (Poslednij den' Pompei)* Gogol' daje majstorsku likovnu kritiku slike *Posljednji dan Pompeja* slikara Karla Brjullova te općenito opisuje stanje na likovnoj sceni 19. stoljeća, a u *Povijesni slikar Ivanov (Istoričeskij živopisec Ivanov)* moli za financijsku pomoć svome prijatelju, slikaru Aleksandru Andreeviču Ivanovu i pritom daje svoje viđenje idealnog umjetnika. U drugom dijelu proučavaju se stvaralačke veze Gogolja sa slikarima koji su na njega nesumljivo utjecali i koje je osobno poznao, a to su Aleksej Gavrilovič Venecianov i Aleksandr Andreevič Ivanov. U trećem se dijelu analiziraju tri Gogoljeva slikara, Piskarjev iz *Nevskog prospekta*, Čartkov iz *Portreta* i kovač Vakula iz *Badnje noći*. Pokazuje se da su Gogoljeva poznanstva s Venecijanovom i Ivanovom te njegova općenita uključenost u umjetničku scenu svog vremena utjecala na njegovo oblikovanje vlastitih junaka slikara. U četvrtom se dijelu analizira kako je pučka grafička umjetnost – lubok utjecala na Gogoljevu poetiku. U petom se daje širi prikaz Gogolja kao vizualnog autora, čija se dijela lako prenose na kazališne daske i na filmsko platno. Njegov način pisanja općenito je izrazito vizualan, što je osobito vidljivo pri njegovu opisivanju slika u noveli *Portret* te junakinje Annunciate iz odlomka *Rim*, čiji su predložak najvjerojatnije činili portreti Talijanke Vittorie Caldoni.

Ključne riječi: Gogol', likovne umjetnosti, slikari, Venecianov, Ivanov, lubok, vizualnost

Ключевые слова: Гоголь, изобразительные искусства, живописцы, Венецианов, Иванов, лубок, визуальность

Životopis

Rođena sam 1. kolovoza 1991. godine u Čakovcu. Osnovnu školu završila sam 2006. godine u Prelogu, a opću gimnaziju 2010. godine u Čakovcu. Studij ruskog jezika i književnosti te povijesti umjetnosti upisala sam iste godine na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu.

Sudjelovala sam na projektu *Model European Parliament (MEP)* 2008. godine u Stockholmu, a 2009. godine sudjelovala sam na Smotri literarnog, dramsko-scenskog i novinarskog stvaralaštva *LiDraNo* u Puli. Volonterski sam radila u muzeju *Croata Insulanus* u Prelogu, te sam vodila izložbu *Ekstravagantna tijela: Ekstravagantne godine* u Klovićevim dvorima 2013. godine. Sudjelovala sam u LLP Erasmus projektu *The Intensive Programme (IP) IntSYSTEM* na otoku Rabu od 1. do 15. lipnja 2014. Volontirala sam u Arhivu Tošo Dabac u sklopu 6. dana fotografije 2014. Godine 2015. sam volonterski radila na Institutu za povijest umjetnosti od 1. ožujka do 1. svibnja te sam iste godine sudjelovala na I. i II. ciklusu edukativno-istraživačkih radionica Odsjeka za povijest umjetnosti i Gradske župe Velike Gospe u Dubrovniku. Godine 2016. objavila sam prijevod s ruskog na hrvatski pripovjetke *20 priča o Stalinu* Dimitrija Prigova u *Potemkinovo selo. Antologija kraće ruske proze (post)perestrojke* (ur. Ivana Peruško) u nakladništvu Frakture. Osim toga, objavila sam osvrt na 21. broj časopisa *Hortus Artium Medievalium* naslova *Umjetnost u službi iskazivanja moći* u časopisu *Kvartal XII-1/2* (2015) te osvrt na knjigu Christiane Urlike Kurtz, *"Ubi et est habitatio sororum et mansio fratrum" Doppelklöster und ähnliche Klostergemeinschaften im mittellalterlichen Österreich (Diözese Passau in den Ausdehnungen des 13. Jahrhunderts)* u časopisu *Hortus Artium Medievalium* (ur. Miljenko Jurković), sv. 22. (2016).

Govorim, pišem i čitam engleski i ruski jezik, a služim se i njemačkim.